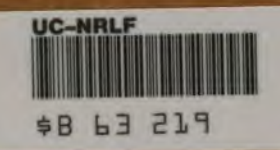
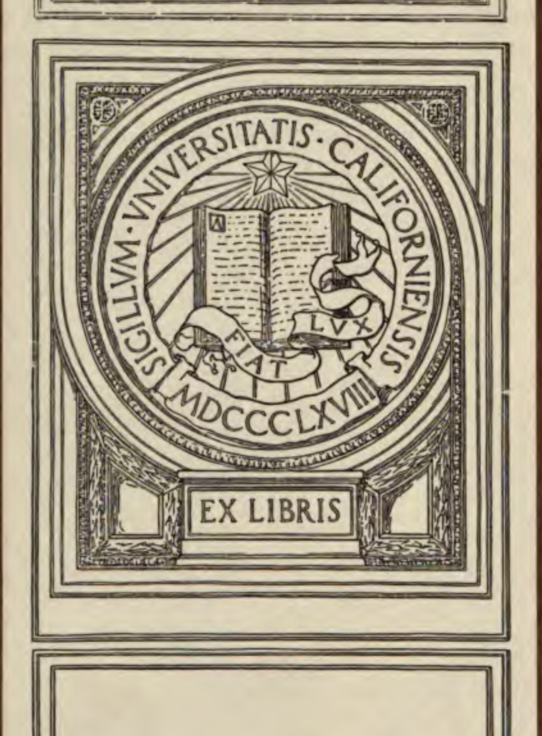

PF
5496
B7

UC-NRLF
$B 63 219


·FROM·THE·LIBRARY·OF·
·OTTO·BREMER·
SIGILLVM·VNIVERSITATIS·CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS


Digitized by Google

Otto Breuer
21. 10-05

Zur Metrik

der

[S]iebenbürgisch-deutschen Volksweisen.

Von

Gottlieb Brandsch,
Seminarprofessor.

Beilage zu dem Programm des theol.-pädag. Landeskirchen-Seminars in Nagyszeben (Hermannstadt) für das Schuljahr 1904/05.



Nagyszeben (Hermannstadt).
Druck und in Kommission bei W. Krafft.
1905.



Zur Metrik

der

iebenbürgisch-deutschen Volksweisen.

Von

Gottlieb Brandsch,
Seminarprofessor.

Beilage zu dem Programm des theol.-pädag. Landeskirchen-Seminars in Nagyszeben (Hermannstadt) für das Schuljahr 1904/05.



Nagyszeben (Hermannstadt).
Druck und in Kommission bei W. Krafft.
1905.

Vorbemerkung.

Die Volksweisen sind sowohl in ihrem tonalen als in ihrem rhythmischen Bestande in fortwährender Umwandlung begriffen. Die Gesetze, nach denen sich diese Umwandlung, Entwicklung und Verwitterung vollzieht, aufzusuchen und psychologisch oder physiologisch zu erklären, ist die eigentliche Aufgabe der Volksliedforschung nach ihrer musikalischen Seite hin. In der vorliegenden Abhandlung werden einige Umbildungserscheinungen in dem metrischen Bau der siebenbürgisch-deutschen Volksweisen aufgeführt, die ich für typisch halte.

Die Arbeit ist ein erster Versuch in dieser Richtung und möchte als solcher beurteilt sein.

Die Beispiele entnehme ich einer demnächst erscheinenden Sammlung siebenbürgisch-deutscher Volkslieder, von Dr. Adolf Schullerus und mir zusammengestellt.

Mit voller Absicht habe ich die Untersuchung zunächst auf die von mir selbst aufgezeichneten Weisen unseres Volkes beschränkt und nur hie und da in Deutschland aufgezeichnete Liedweisen zum Vergleich herangezogen. Nur auf einer durch genaue Aufzeichnung der Melodien gesicherten Basis lassen sich sichere wissenschaftliche Resultate gewinnen.

Der Verfasser.

Zur Metrik der siebenbürgisch-deutschen Volksweisen.

I. Die zweitaktige Melodiezeile. — Ihre Verlängerung oder Verkürzung.

Den Ausgangspunkt für eine metrische Analyse der Volksliedweisen bildet die Melodiezeile.[1]) Nicht der einzelne Takt, dessen Grenzen nur selten mit den Grenzen eines Melodieabschnittes zusammenfallen und dessen Fixierung in der Musik im Sinne einer metrischen Einheit auch geschichtlich erst in eine verhältnismäßig späte Zeit fällt, weil für die naive musikalische Auffassung eben von jeher die am Ende einer Melodiezeile eintretende Pause (Cäsur) die Gliederung bedingte und nicht etwa eine sich gleichmäßig wiederholende Anzahl von (vorgestellten oder äußerlich markierten) Taktschlägen. Daß sich trotzdem Tanz- und Marschlieder (auch Arbeitslieder) von jeher in strengem Takte bewegten, ist in der Natur der Sache begründet. Aber alle Volkslieder, die nicht unter einem derartigen äußern rhythmischen Zwange stehen, werden und wurden wohl zu allen Zeiten in freierem Zeitmaße vorgetragen. Wer sich mit der Aufzeichnung von Liedweisen aus dem Volksmunde befaßt hat, wird es bestätigen, daß wir solchen Melodien oft genug starken Zwang antun müssen, um sie in unser modernes Taktschema einzufügen. Es kommt hinzu, daß die musikalische Taktlehre gegenwärtig noch zu wenig sicher fundiert ist, um ein Operieren mit dem Einzeltakte, als mit einer bestimmten metrischen Einheit zu ermöglichen. In der Unterscheidung des $\frac{3}{8}$- und $\frac{6}{8}$-, des $\frac{2}{4}$-, $\frac{4}{8}$- (oder $\frac{4}{4}$-) Taktes besteht weder theoretisch noch viel weniger aber in der Praxis volle Sicherheit. Die üblichen Anweisungen der Theoretiker lassen uns in der Praxis oft genug im Stich und verweisen uns schließlich doch auf die Entscheidung des subjektiven Gefühls.

Ebenso wenig dürften die Begriffe einer „normalen Zählzeit" und des „Motivs", auf welche neuestens H. Riemann sein „System der musikalischen Rhythmik und Metrik" (Leipzig 1903) aufbaut, genügend klargestellt sein, um

---

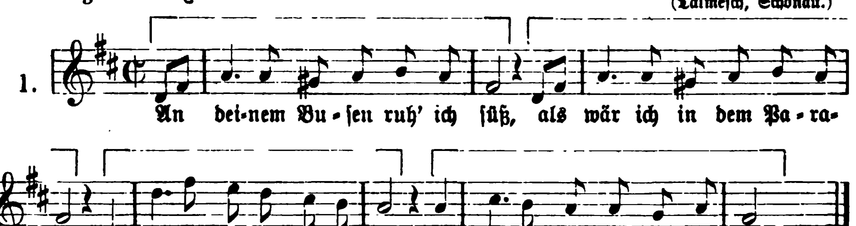
[1]) Ich entnehme den Ausdruck dem auch sonst vielfach herangezogenen wertvollen und grundlegenden Werke von H. Rietsch, Die deutsche Liedweise. Wien und Leipzig 1904.

R. Westphal, Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach, Leipzig 1880 gebraucht den Ausdruck „Kolon", S. Jadassohn, Das Wesen der Melodie, Leipzig 1899 den Ausdruck „Metrum".

schon gegenwärtig zu einer jeden Zweifel ausschließenden Erklärung musikalisch-metrischer Gebilde zu genügen.

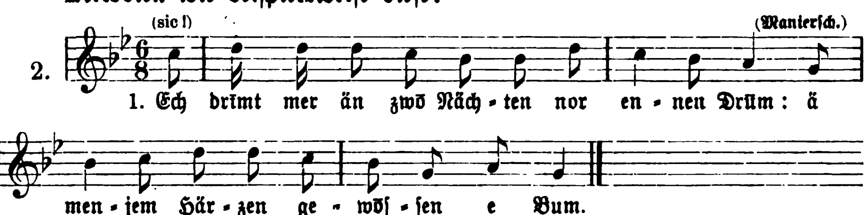
Die Melodiezeile dagegen ist wenigstens in Verbindung mit einem metrisch gegliederten Text eben durch diese Gliederung (Reim, Verscäsur) fast in allen Fällen genau abgegrenzt.

Wenn wir von dieser Basis aus in aufsteigender Linie den metrischen Bau einer Volksweise verfolgen, so gelangen wir durch Zusammenfügung mehrerer Melodiezeilen zur höhern und letzten metrischen Einheit der Volksweise, zur Strophe. Der Bau der Strophen in unsern siebenbürgisch-deutschen Volksweisen soll hier nicht untersucht werden. Er ist in den eigentlichen Volksliedern außerordentlich einfach und steht im engsten Zusammenhang mit der Reimgliederung des Textes:



Eine Gliederung der einzelnen Melodiezeile ist durch die Hauptakzente innerhalb derselben gegeben. Sie bezeichnen jedesmal den Beginn eines Taktes nach der in der modernen Notenschrift üblichen metrischen Einteilung. Aber hier zeigt sich nun sofort die Unsicherheit dieser Einteilung.

Melodien wie beispielsweise diese:

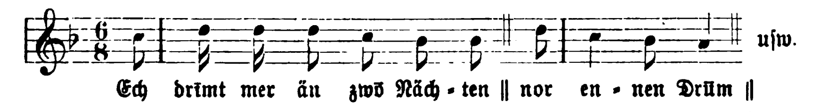


werden sehr häufig im $\frac{3}{8}$- oder $\frac{3}{4}$-Takt notiert. Man beruft sich dabei wohl auf die landläufige, aber wie ich meine, falsche Regel, daß in zweifelhaften Fällen der Schlußtakt der Melodie ausschlaggebend sei: Der letzte „gute" Taktteil darf nur an den Anfang, nicht in die Mitte des Taktes fallen. Danach wäre in obigem Beispiel $\frac{3}{8}$-Takt vorzuzeichnen. Trotzdem halte ich die $\frac{6}{8}$-Einteilung für allein richtig. Die Entscheidung, ob die Melodie monopodisch ($\frac{3}{8}$-Takt) oder dipodisch ($\frac{6}{8}$-Takt) abzuteilen sei, darf nicht ausschließlich aus musikalischen Gesichtspunkten gefällt werden. Die metrisch-rhythmische Gliederung der Melodie hängt bei dem ältern deutschen Volksliede durchaus mit der natürlichen Betonung des Textes zusammen, wie überhaupt der Melodie für

jene Zeit dem Text gegenüber eine mehr untergeordnete Rolle zufällt. Eine Änderung in diesem Verhältnis tritt erst seit dem Aufkommen der polyphonen Gesangsmusik im 15. Jahrhundert ein.[1]) Für die Kontrapunktisten ist der Text der an sich rhythmisch völlig unselbständige Träger der Melodie. Aber in dem eigentlichen ein- und mehrstimmigen Volksgesang hat sich diese Verkehrung des ursprünglichen Verhältnisses niemals durchgesetzt. Und die moderne Vokalmusik sieht gerade in der Übereinstimmung zwischen dem musikalischen und metrischen Akzent ein wesentliches Erfordernis wirklich kunstgerechter Komposition Die heute übliche Form des durchkomponierten Liedes ist zum Teil aus der gesteigerten rhythmischen Feinfühligkeit der modernen Komponisten erwachsen. So genau wie in der modernen Kunstlyrik ist nun freilich die Übereinstimmung zwischen musikalischem und textmetrischem Akzent bei dem Volkslied, zumal bei dem mehrstrophigen nicht. Sie wird außerdem häufig gestört durch die beliebte Gewohnheit, fertigen Melodien neue Texte unterzulegen. Im Prinzip ist aber diese Übereinstimmung da, und in ihr vereinigen sich die beiden sonst möglichst entgegengesetzten Formen der Vokalmusik: Das hochentwickelte Kunstlied und der primitivste Volksgesang, das Kinderlied.

Nun lehrt uns die deutsche Metrik, daß bis zur Reform des Opitz der deutsche Vers dipodisch zu messen war. Monopodische Versmaße kommen erst seit dem 17. Jahrhundert in der Kunstpoesie auf und bringen von da aus allmählich auch in die volkstümliche Liederdichtung ein.[2]) Die ältere Schicht des noch heute lebenden Volksliedes gehört ganz dem dipodischen Versbau an. Es scheint, als ob die Neigung, immer je zwei Hebungen des Verses zu einer Dipodie zusammenzufassen und die eine als Nebenhebung der andern (Haupthebung) unterzuordnen in unserm natürlichen rhythmischen Gefühl begründet sei. Auch die neuern deutschen Dichter seit Klopstock und Herder, vor allem Goethe mit seinem feinen Formensinn, kehren gerne zum dipodischen Versmaß zurück.

Schon diese Erwägungen legen die Voraussetzung nahe, daß auch die Melodien zum ältern deutschen Volkslied dipodisch zu messen d. h. im $\frac{4}{4}$- ($\frac{4}{8}$)- oder $\frac{6}{4}$- ($\frac{6}{8}$)-Takt zu notieren seien. Für unser obiges Beispiel (Nr. 2) kommen aber auch Gründe rein musikalischer Natur hinzu, die ebenfalls für $\frac{6}{8}$-Einteilung sprechen. Die einzelnen Phrasen, aus denen sich die Melodie zusammensetzt (Motive), lassen sich genau dort von einander abgrenzen, wo die Versdipodien durch den Einschnitt der Binnencäsur von einander getrennt sind; ein solches kleinstes Stückchen der Melodie umfaßt aber 6 Achtel und bildet eine jambische Dipodie:



[1]) R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, S. XXVI.

[2]) Fr. Kauffmann, Deutsche Metrik, S. 143.

Merkwürdig und höchst beachtenswert ist nun ferner die Tatsache, daß so gut wie alle Melodien im „Altdeutschen Liederbuch" Böhmes, sofern sie wirklich *schriftlich* aus der Zeit bis zum 17. Jahrhundert bezeugt und sofern sie überhaupt taktmäßig gegliedert sind, sich im $\frac{4}{4}$- ($\frac{4}{2}$)- oder im $\frac{6}{4}$- ($\frac{6}{2}$)-Takt lesen lassen. Dagegen gibt es keine Melodien aus dieser ältern Zeit, die im monopodischen $\frac{3}{4}$- ($\frac{3}{2}$)-Takt zu lesen sind. Die von Böhme vorgenommene Takteinteilung ist natürlich nicht maßgebend; Melodien wie Nr. 24, Zwei Wasser („Ach Elslein, liebes Elselein") u. v. a. sind nicht im $\frac{3}{4}$-, sondern im $\frac{6}{4}$-Takt, nach der heute üblichen Schreibweise im $\frac{6}{8}$-Takt, zu notieren. Dafür spricht sowohl die dipodische Gliederung des Textes als auch die Tonbewegung der Melodie.

Im neuern Volkslied hat nun aber etwa seit dem 17. Jahrhundert eine Taktart sehr weite Verbreitung gefunden, die Westphal[1]) im Gegensatz zu jener jambisch-trochäischen nach dem Muster der griechischen Metrik als die jonische bezeichnet. Die moderne Notenschrift bezeichnet diesen Takt als $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$, verwechselt ihn aber, wie schon oben angedeutet wurde, häufig genug mit dem jambisch-trochäischen $\frac{6}{4}$- oder $\frac{6}{8}$-Takt. Der jonische $\frac{3}{4}$-Takt neigt aber seiner Natur nach zu monopodischem Gebrauche. Das scheinen schon die alten Griechen gefühlt zu haben. Sie lassen zwar auch die Zusammensetzung zweier jonischer Takte gelten, machen aber in der Benennung derartiger Taktverbindungen und andrerseits solcher aus Jamben und Trochäen (Daktylen) einen Unterschied: die Verbindung zweier jonischer Versfüße bezeichnen sie als *Dimetron*, die Verbindung zweier Jamben, Trochäen (Daktylen) als *Dipodie*. Doch wie dem auch sei: in der deutschen Volksweise kommt der eigentliche $\frac{3}{4}$- ($\frac{3}{8}$)-Takt durchaus nur monopodisch vor. Für unser rhythmisches Gefühl ist er bei einiger Übung von dem dipodischen $\frac{6}{4}$- ($\frac{6}{8}$)-Takt leicht zu unterscheiden, wenn wir uns an den Unterschied im Rhythmus zweier uns allen geläufigen Tänze erinnern: der dipodische $\frac{6}{4}$- ($\frac{6}{8}$)-Takt entspricht dem Walzerrhythmus, der monopodische $\frac{3}{4}$- ($\frac{3}{8}$)-Takt dem Rhythmus des Ländlers oder der Polka Mazurka. Wenn wir näher zusehen, finden wir, daß der Unterschied in der verschiedenen Geltung der 2. (beziehungsweise 5.) Taktzeit besteht. Im jambisch-trochäischen $\frac{6}{8}$-Takt hat das 2. und 5. Achtel ein sehr geringes Gewicht, es wird darum oft verkürzt oder ganz mit der vorhergehenden schweren Taktzeit verschmolzen, wodurch dann der reine jambisch-trochäische Charakter des Taktes ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ zur Geltung kommt. Im jonischen $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takt hat die 2. Taktzeit dagegen einen bedeutend höhern Eigenwert, ja sie wird oft absichtlich rhythmisch und tonal recht deutlich hervorgehoben.

Melodien in diesem monopodischen $\frac{3}{4}$- ($\frac{3}{8}$)-Takt finden wir zunächst außerordentlich häufig in den „Schnadahüpfeln" der Süddeutschen. Und zwar verbindet sich hier der monopodische Trippeltakt der Melodie regelmäßig mit dem daktylischen Textmetrum.

---

[1]) R. Westphal a. a. O., S. 51.

Da sich konsequent durchgeführte daktylische Metra in der deutschen Kunstdichtung erst seit dem 17. Jahrhundert finden,[1]) so ist die Frage wohl nicht abzuweisen, ob die Liedform der Schnadahüpfeln mit den eigenartigen Tanzmelodien nicht vielleicht erst auf verhältnismäßig spätern romanischen Einfluß zurückgeht.

Als Beispiel für diesen Gebrauch des monopodischen Trippeltaktes mag folgende bekannte süddeutsche Tanzmelodie gelten:



In diesem Liedchen besteht jede der beiden Melodiezeilen aus 4 einfachen $\frac{3}{8}$-Takten Derartige Melodien sind in unserm siebenbürgisch-deutschen Volksliederschatz außerordentlich selten, während sie doch für den Volksgesang der uns geographisch und politisch am nächsten stehenden deutschen Stämme Österreichs geradezu typisch sind. Nur in einigen wenigen, in neuerer Zeit hier eingedrungenen Volksweisen finden wir den daktylisch-monopodischen Trippeltakt. Ich sehe darin ein bedeutsames Argument für die ethnographische Wichtigkeit der Volksliedforschung. Unser Volksliederschatz steht nach dem Charakter der Melodien dem unserer Stammverwandten in Deutschland (Mittlere Rheingegend, Hessen, Thüringen) viel näher als dem der österreichischen Deutschen.

Dagegen findet sich in unsern Volksweisen eine andere Form des monopodischen $\frac{3}{4}$-Taktes sehr häufig. Seltsamerweise ist im deutschen Volkslied, vorwiegend in Mitteldeutschland, der Trippeltakt etwa seit dem 17. Jahrhundert mit dem jambisch-trochäischen (dipodischen) Metrum, der uralten Versform des deutschen Volksliedes, eine eigentümliche Verbindung eingegangen, obwohl beide ihrer Natur nach sehr wenig zu einander passen. Um der viersilbigen Dipodie des Textmetrums zu entsprechen, mußte der Takt der Melodie statt der ursprünglichen einfachen Form: 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥
durch Spaltung eines Taktwertes folgende rhythmische Gestalt annehmen:

𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 oder:

𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 | 𝅘𝅥. usw.

Gegenwärtig machen die Melodien in dem so gebildeten (langsamen) $\frac{3}{4}$-Takt etwa die Hälfte unseres siebenbürgisch-deutschen Liederschatzes aus. Ich kann mir die Entstehung dieser metrischen Form, die, wie schon bemerkt, im ältern

[1]) Vgl. Fr. Kauffmann, Deutsche Metrik, S. 143,

deutschen Volksliede nicht nachweisbar ist, nur so erklären, daß seit dem 17. Jahrhundert zahlreiche französische Tanzweisen deutschen Texten mit altdeutschem jambisch-trochäischem Metrum angepaßt wurden. Noch jetzt läßt sich aus manchen, wie wir meinen urdeutschen, Volksweisen der Menuettrhythmus sehr deutlich heraushören, z. B. aus der Weise des Liedes: „Nachtigall ich hör dich singen“ (Erk-Böhme, Liederhort Nr. 529) oder aus der tändelnden Rokoko-Melodie: „Schönstes Kind, zu deinen Füßen“ (Erk-Böhme, Nr. 504).

Während in dem Beispiel Nr. 3, bei dem sich der Trippeltakt der Melodie mit daktylischem Textmetrum verbindet, je 4 Takte eine Melodiezeile bilden, enthalten die Melodiezeilen in der eben behandelten 2. Form des monopodischen Trippeltaktes, in denen je ein Takt der Melodie sich mit je einer jambischen oder trochäischen Dipodie des Textes verbindet, naturgemäß nur je zwei Takte.

Auch der gerade monopodische Takt ($\frac{2}{4}$) findet sich in unserm siebenbürgisch-deutschen Volksgesang äußerst selten. Wie der ungerade monopodische Takt zeigt auch er eine große Vorliebe für daktylische Versmetra. Das rhythmische Motiv der Melodie nimmt dann z. B. diese Form an: ♩ ♪ ♪

Der monopodische $\frac{2}{4}$-Takt darf nicht, wie es in der heute üblichen Schreibweise sehr oft geschieht, mit dem dipodischen $\frac{4}{8}$-Takt verwechselt werden. Letzterer unterscheidet sich vom $\frac{4}{4}$-Takt nur durch raschere, leichtere Bewegung.

Nach diesen Vorbemerkungen, welche die Klarstellung des Unterschiedes zwischen monopodischen und dipodischen Taktarten bezweckten, kann nunmehr auch mit dem Begriff des Taktes operiert werden und wir dürfen nun das metrische Grundgesetz aussprechen:

Die eigentlichen Volksweisen des siebenbürgisch-deutschen Volksliederschatzes zeigen fast durchwegs zweitaktige Melodiezeilen. Die gebräuchlichen Taktarten sind: der $\frac{4}{4}$- ($\frac{4}{8}$)-, $\frac{6}{8}$- und der langsame $\frac{3}{4}$- (jonische) Takt.

Das Gesetz von der Zweitaktigkeit der Melodiezeile wird hier nur für die siebenbürgisch-deutschen Volksmelodien in Anspruch genommen, weil gründliche Untersuchungen bezüglich der Volkslieder anderer deutscher Stämme fehlen. Es dürfte sich sonst herausstellen, daß es fast allgemeine Geltung hat. Eine Ausnahme machen allerdings zahlreiche süddeutsche Melodien mit daktylisch-monopodischem Metrum und 4-taktiger Melodiezeile.

Wahrscheinlich ist die Zweitaktigkeit der Melodiezeile des deutschen Volksliedes in der Eigentümlichkeit der deutschen Satzbetonung begründet,[1]) möglicherweise geht sie schon auf die indogermanische Urzeit zurück. Sievers zieht zur Erklärung des Alliterationsverses die indische Gayatristrophe heran,[2])

[1]) Vgl. B. M. Meyer, Grundlagen des mittelhochdeutschen Strophenbaues, S. 26 ff.

[2]) Sievers, Altgermanische Metrik. Halle 1893, S. 172 ff. — Vgl. ferner R. M. Meyer, Grundlagen des mhd. Strophenbaues, S. 20 ff. — Reinle, Zur Metrik der Schweizerischen Volks- und Kinderreime. — Merkwürdig sind die Ergebnisse der Untersuchungen Wundts über die psychologischen Bedingungen der Entstehung rhythmisch-

die aus drei 8-silbigen, beziehungsweise 4-hebigen Versen besteht. Die Hebungen des der Gayatristrophe zugrunde liegenden Versschemas sind aber nach Sievers' Annahme vielleicht schon in indogermanischer Vorzeit derartig abgestuft, daß zwei den Hochton, die beiden andern einen schwächern Ton tragen. Wir erhalten dann folgendes Grundschema:

(×) ×́ × ×̀ × ×́ × ×̀ oder:

(×) ×̀ × ×́ × ×̀ × ×́

(Sievers weist, entsprechend seiner Fünftypentheorie noch drei andere Formen der Akzentverteilung an Versen der Gayatristrophe nach, die hier nicht in Betracht kommen). Dieses Schema, das schon Westphal (in Kuhns Zeitschrift IX, 437 f.) in der Form:

× ×́ × ×́ × ×́ × ×́ | × ×́ × ×́ × ×́ × ×́

für das altindische und altiranische nachgewiesen hat, gilt heute allgemein als die Form des (postulierten) indogermanischen Urverses; fraglich ist nur, ob die dipodische Gliederung erst infolge des Eintritts des germanischen Satzakzentes erfolgt ist, oder ob sie in die Urzeit zurückreicht. Jedenfalls, und das ist hier die Hauptsache, weisen unsere Volksmelodien, abgesehen von den im jonischen $\frac{3}{4}$-Takt rhythmisierten, zum größten Teil dieselbe metrische Grundform (d. h. vierhebig-dipodische Melodiezeile) auf, allerdings häufig mit brachykatalektischer Verkürzung der zweiten Dipodie, wodurch 3-hebigkeit entsteht.[1]) Für die Melodien im $\frac{4}{4}$ ($\frac{4}{8}$-)Takt mag folgendes Beispiel gelten:



musikalischer Formen (Völkerpsychologie I, 2, S. 375 ff). Danach würde jenes metrische Schema seine psychologische Erklärung in gewissen Erscheinungen der Apperzeption finden. Fraglich ist nur, ob die bezüglichen Selbstbeobachtungen nicht durch die musikalische, vielleicht auch sprachrhythmische Erfahrung suggestiv beeinflußt sind.

[1]) Der Ausdruck Hebung für stärker akzentuierte Töne ist für den musikalischen Sprachgebrauch eigentlich nicht zutreffend, doch sei er hier der Einfachheit halber gestattet.

Aber auch die 6/8 Melodien zeigen denselben Bau:



In manchen Melodien hat sich nachweislich der 6/8-Rhythmus überhaupt erst aus dem 4/4-Takt entwickelt durch Dehnung der akzentuierten Töne und dementsprechende Kürzung der weniger betonten Taktteile. Daß im Mittelalter beide rhythmische Formen zu demselben Text neben einander gebraucht wurden, ist eine bekannte Tatsache.[1] Es wird aber vielleicht nicht schaden, durch ein paar Beispiele zu zeigen, daß auch im lebendigen Volksgesang der Gegenwart beide Taktarten untereinander vertauscht werden.

Das uralte Spinnstubenlied „Ōwend äs et worden, hīme wälle mer gōn" wurde mir aus Schönau als Anhang zum Liedchen „Alle Virebīmcher reispert ich" (gleichsam als Abgesang) in folgender Fassung mitgeteilt:



Später hörte ich — ebenfalls aus Schönau, aber von anderer Seite — dieselbe Melodie, die hier im 6/4-Takt notiert ist, in dieser Weise:



[1] Vgl. Rietsch a. a. O., S. 27.

[2] Bezüglich der dreitaktigen Form der 1. Melodiezeile vgl. S. 17.

Daß es sich wirklich um dieselbe Melodie handelt und nicht nur um eine zufällige Ähnlichkeit der Tonfolge, geht daraus hervor, daß in den „Siebenb.-sächsischen Volksliedern“, herausgegeben von Fr. W. Schuster (Hermannstadt 1865) S. 13 die beiden Texte „Öwend äs et worden“ und „Unt kist em uch en Mänkel“ als 1. und 5. Strophe desselben Liedes (aus Georgsdorf) vorkommen.

Das reizende Lied „Schönster Schatz auf Erden“ (vgl. J. Brahms, Deutsche Volkslieder 3. Heft, Nr. 20) wird in Neudorf in dieser Fassung gesungen, die in ihrem anmutigen Wechsel zwischen $\frac{3}{4}$- und $\frac{2}{4}$-Takt lebhaft an die mittelalterlichen Volkslieder erinnert:



Die wohl ältere, ursprüngliche Fassung in geradem Takt dagegen findet sich in Marktschelken:



Durch die Dehnung einzelner Noten über starkbetonten Silben: Schatz, ganz, hoff, sollst [oder nach der Wortfolge in Nr. 9 ei(gen)] und Verkürzung anderer: Er(den), wer(den) ist das metrisch gleichmäßige Taktschema durchbrochen, dafür aber rhythmische Übereinstimmung mit der sinngemäßen Betonung des Textes erreicht worden.

Das bekannte volkstümliche Lied „Was frag ich viel nach Geld und Gut“ (Text von J. M. Miller, Melodie von Chr. Gottlieb Neefe 1777) wird mancherorts (z. B. in Waldhütten) dem Rhythmus der Originalmelodie entsprechend im $\frac{4}{4}$-Takt gesungen; es findet sich aber handschriftlich in einem Liederbüchlein aus Neudorf (aus dem Jahre 1848) in dieser Fassung:



Statt mehrerer nur noch ein Beispiel:

Das einst so berühmte Lied „Blühe, liebes Veilchen“ von Chr. Rheineck (1780) blüht im stillen Winkel Siebenbürgens verborgen fort, aber in welch jämmerlich zerzauster Gestalt! Bei Rheineck beginnt das Lied so:

11. 

(es folgt dann noch ein Seitensätzchen und schließlich Wiederholung des ersten Satzes).

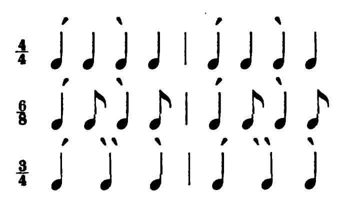
Im Volksmunde hat sich der zierlich dahintänzelnde $\frac{6}{8}$-Schritt des Liedchens dem schweren Gang des Bauern angepaßt, die ganze 2. Hälfte ist in Vergessenheit geraten und wir finden das arme „Veilchen“ in Talmesch in dieser Gestalt:

12. (Notenbeispiel)

Daß übrigens an der Mißhandlung des Liedes nicht wir hier schuld sind, beweist die ebenfalls im $\frac{4}{4}$-Takt gehaltene Parallele in den „Deutschen Volksliedern“, herausgegeben von Erk und Irmer 6. Heft, Nr. 28 (1841).

Wir konnten im Obigen sehen, daß in manchen Fällen der Volksgesang durch Dehnung der „guten“ Taktteile den $\frac{4}{4}$-Takt in $\frac{6}{8}$-Takt verwandelt, daß in andern hingegen ursprünglicher $\frac{6}{8}$-Takt abgeschliffen und in geraden, d. h. $\frac{4}{4}$- (oder $\frac{4}{8}$)-Takt umgewandelt wird. Welche von beiden Taktarten historisch betrachtet im ganzen älter ist, diese Frage soll hier nicht weiter verfolgt werden. Jedenfalls sind die Fälle, in denen nachweisbar der $\frac{4}{4}$-Takt in $\frac{6}{8}$-Takt übergegangen ist, zahlreicher als die umgekehrten.

Bei den Melodien im langsamen Dreivierteltakt, die in unserm Volksgesang außerordentlich häufig sind, entfallen ebenfalls immer je 2 Takte auf eine Musikzeile. Es kommen also für unsere siebenbürgisch-deutschen Volkslieder nur folgende metrische Formen in Betracht:



und die Nebenformen (Auftakt, Auflösungen, Dehnung und Kürzung der Taktwerte).

Alle diese Formen werden vorwiegend mit ein- oder mehrsilbigem Auftakt verwendet, wodurch das Ende der Melodiezeile eine entsprechende Verkürzung erleidet. Katalektische oder brachykatalektische Verkürzung der 2. Dipodie kommt häufig vor.

Alle andern metrischen Formen sind als Ausnahmen zu betrachten und lassen sich entweder als fremdes Lehngut bezeichnen (wie z. B. einzelne Tiroler oder steierische oder schwäbische Liedchen, Schullieder ꝛc. in monopodischem Metrum) oder als abnorme Bildungen, die auf die umgestaltende Tätigkeit der mündlichen Überlieferung zurückzuführen sind.

Einige Fälle der letztern Art mögen hier noch Platz finden.



Die 3. Melodiezeile dieses Liedes ist ausnahmsweise 3-taktig. Daß wir es mit einer Ausnahmeerscheinung zu tun haben, beweist einerseits der Vergleich mit der parallelen 2. Melodiezeile, andererseits die sonst verbreiteten Varianten des Liedes.

Ditfurth, Fränkische Volkslieder II, Nr. 6 bringt aus Theres folgende Fassung der Melodie:



Diese Melodie, welche abgesehn von dem „Einschiebsel" und der schon oben berührten Umsetzung des $\frac{6}{8}$-Taktes in $\frac{4}{4}$-Takt mit der unsrigen die größte Ähnlichkeit aufweist, ist in der Schlußzeile wie in den übrigen 2-taktig; ebenso die Parallele aus Böhmen bei Erk-Böhme (Deutscher Liederhort, 110^c, 4. Mel.).

Die Unregelmäßigkeit im metrischen Bau unserer Melodie geht auf eine Erscheinung zurück, die weiter unten eingehender betrachtet werden soll, die sogenannte „Schlußdehnung". Die Volksweisen lieben es, das Tempo am Schlusse der einzelnen Melodiezeilen oder am Schlusse des ganzen Liedes zu

verlangsamen. Besonders gerne wird die Note über der vorletzten Silbe gedehnt oder auch melismatisch ausgeschmückt.[1]) Diese metrische Unregelmäßigkeit (deren psychologische Ursachen wir hier nicht weiter untersuchen wollen), ist auch der modernen Kunstmusik nicht fremd, sie ist uns hier unter der Form des „Schlußritardandos" oder der 𝄐 über der vorletzten oder letzten Note (auch melismatische Verzierung der Pänultima ist nicht selten) vertraut. In der Geschichte der deutschen Metrik hat sie eine wichtige Rolle gespielt. Die überzählige 4. Hebung in der letzten Halbzeile der Nibelungenstrophe ist jedenfalls auf sie zurückzuführen.[2])

Interessant ist in mehrfacher Hinsicht folgendes Beispiel. Beim Leichenbegängnis jung verstorbener Burschen oder Mädchen pflegt mancherorts die Dorfjugend am Grabe ein entsprechendes Lied zu singen. An mehreren Orten wird bei solchen Anlässen das Lied gesungen: „Schnell endet sich (gewöhnlich verderbt: „ändert sich") mein junges Leben." In Groß-Alisch hat das Lied diese Melodie:



Beide Zeilen der schlichten Melodie sind 3-taktig. Es liegt also von vornherein die Vermutung nahe, daß die Melodie verderbt ist. Auch das doppelte h am Schluß der ersten Zeile spricht dafür. Nun wird in demselben Dorf auch folgendes Lied gesungen:



Es ist dieselbe Melodie wie obige, nur unverzerrt, in regelrechtem 2-taktigem Aufbau. Beiden Texten liegt eine ähnliche Stimmung zugrunde. Das führte zur Übernahme der Melodie zu dem metrisch andersgeformten Text „Schnell endet sich ꝛc." Für die überzähligen Silben wurden ein paar Töne eingeschoben, andere verdoppelt, eine Bindung aufgelöst — und die neue Melodie war fertig, allerdings macht sie den Eindruck eines verwachsenen Röckleins mit angestückelten Ärmelenden.

In diesem Falle bildete die Unterlegung eines neuen Textes, ein Vorgang, der für die Umbildung der Volksmelodien überhaupt von großer Bedeutung

---

[1]) S. Rietsch a. a. O., S. 33 ff.

[2]) S. Auch Böhme „Altdeutsches Liederbuch", S. 7 und L. Bückmann, Der Vers von 7 Hebungen, Progr. Lüneburg 1893, S. 27.

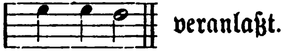
ist, den Anlaß zur Verlängerung der ursprünglich 2-taktigen Kola um je einen Takt.

Die Melodie ist übrigens nur ein Fragment. Vollständiger ist sie erhalten in Groß-Schenk und Schönau. In Erk-Böhmes Liederhort steht sie unter Nr. 767. Der Text „Ade jetzt muß ich scheiden" weicht von dem hier üblichen sehr stark ab, erinnert aber in einer in der Anmerkung angegebenen Variante der 4. Strophe auffälligerweise auch an Tod und Grab:

„Und wenn sie mich begraben
tief in die Erd hinein,
sie werden mich verscharren
Zwischen Fels und Marmelstein."

Es liegt die Vermutung nahe, daß diese nun in unserer Fassung verlorene Strophe noch im Volksgedächtnis lebte, als die Melodie zu jenem Leichencarmen übernommen wurde.

Ein dritter typischer Fall von Verlängerung der Melodiezeilen liegt in Nr. 6 unserer Musikbeispiele vor (s. S. 12). Hier ist sie (in der ersten Zeile) durch ein „Einschiebsel", die echoartige Wiederholung des Taktes:



veranlaßt.

Endlich läßt sich noch ein 4. Fall der Zeilenerweiterung beobachten. So wie der Schluß, so unterliegt auch der Anfang der Melodiezeile sehr häufig der metrischen Umgestaltung. Insbesondere wird der Auftakt gerne gedehnt, zuweilen bis zur Länge eines ganzen Taktes. Rietsch (a. a. O., S. 33) führt an der Stelle, wo er von dieser Erscheinung spricht, das Lied „Jetz gang i ans Brünnele" als Beispiel an:



Einen ganzen Takt nimmt der gedehnte Auftakt in folgendem Liedchen ein, das, obwohl nur in neuerer Zeit eingebürgert und in seinem melodisch-rhythmischen Bau „unsächsisch", doch gegenwärtig in unsern Dörfern ziemlich viel gesungen wird (öfter als Anhängsel zu einem andern Lied):

17. (Schönau.)



[1]) „In Luft, Luft" ist verderbt aus „Im Gluckgluck" s. Erk-Böhme „Liederhort", Nr. 1626.

Daß der Auftakt im ersten Kolon gedehnt ist und ursprünglich statt der 3 Viertelnoten eben so viele Achtel an dieser Stelle standen, zeigt schon eine Vergleichung mit der parallelen 2. Hälfte der 1. Melodiezeile und dem Beginne der 2. Melodiezeile. In Erk-Böhmes „Liederhort" finden wir denn auch die richtige Rhythmisierung mit strenge durchgeführter Zweitaktigkeit:


(„Liederhort" Nr. 1626.)

Hingegen weist Ditfurths Fassung (Fränkische Volkslieder II, Nr. 362) folgende falsche Rhythmisierung auf:



„Falsch" nenne ich diese Rhythmisierung deshalb, weil in der 2. Musikzeile durch falsche Stellung der Taktstriche für den Leser eine Akzentverschiebung eintritt. Die Taktstriche müssen natürlich an den × bezeichneten Stellen stehn. Veranlaßt ist die falsche Schreibung Ditfurths durch die „Schlußdehnung" im 1. Kolon (c-Viertelnote statt dem ursprünglichen Achtel) und durch die taktwidrige Ausdehnung der Atempause (Einschiebung einer Achtelpause am Schlusse des 1. Kolons). Auf beide Erscheinungen wird weiter unten noch näher eingegangen werden.

Hier darf vielleicht noch einer andern Abweichung vom Normalschema der zweitaktigen Melodiezeile gedacht werden.

Wie die Verszeilen lyrischer Strophen durch den Binnenreim textlich oft in Kurzzeilen zerfallen:

Auf und an!
Spannt den Hahn!
Lustig ist der Jägersmann usw.

so teilt sich natürlich auch die entsprechende Melodiezeile in zwei Hälften, wie ja überhaupt die Reimtechnik auf den Bau der Volksmelodie den größten Einfluß ausübt. Wir erhalten dann 1-taktige Melodiezeilen:



Wir können zwar in diesem Falle, und überall da, wo die Kurzzeilen paarig angeordnet sind, je zwei vereinigen und erhalten dann die regelmäßige 2-taktige Melodiezeile. So faßt das natürliche rhythmische Gefühl derartige Bildungen wohl auch immer auf. Wenn indessen drei Kurzzeilen auf einander folgen, dann ist mit diesem Auskunftsmittel nichts anzufangen, so z. B. bei Nr. 766a in Erk-Böhmes „Liederhort“:

(Melodie aus der Umgegend von Stuttgart und Mannheim.) Silcher X, Nr. 11.



Derartig gebaute Strophen sind wohl aus dem Minnesang allmählich in den Volksgesang eingedrungen. Dem unverkünstelten rhythmischen Gefühl entspricht dieser metrische Aufbau nicht, und es ist sehr interessant zu sehn, wie die fortwährend tätige schöpferische Volksphantasie in der Überlieferung nachgeholfen hat:

Von der Bergstraße bringt der „Liederhort“ (Nr. 766a, 2. Melodie) folgende Lesart:



Hier ist durch Wiederholung des Schlusses 2-Taktigkeit der letzten Zeile erreicht. (Ähnlich Erk-Böhme, Liederhort 766 d.)


Unsere einheimische Fassung hilft sich durch „Schlußdehnung":



Die erstrebte Zweitaktigkeit ist hier herbeigeführt, indem die beiden Achtelnoten vor dem letzten Taktstrich („trau-rig") zu einem ganzen Takt erweitert wurden. Die Folge davon aber ist eine Verkürzung des vorhergehenden Taktes um eine Viertelnote also „Taktwechsel", und unregelmäßiger Auftakt im letzten Kolon (1/8 statt 3/8). Ein weiterer Taktwechsel, der uns indessen in diesem Zusammenhange nicht interessiert, findet in der 2. Melodiezeile statt und ist veranlaßt durch die Textänderung: „andre Leute" statt „Andre".

II. Der Auftakt.

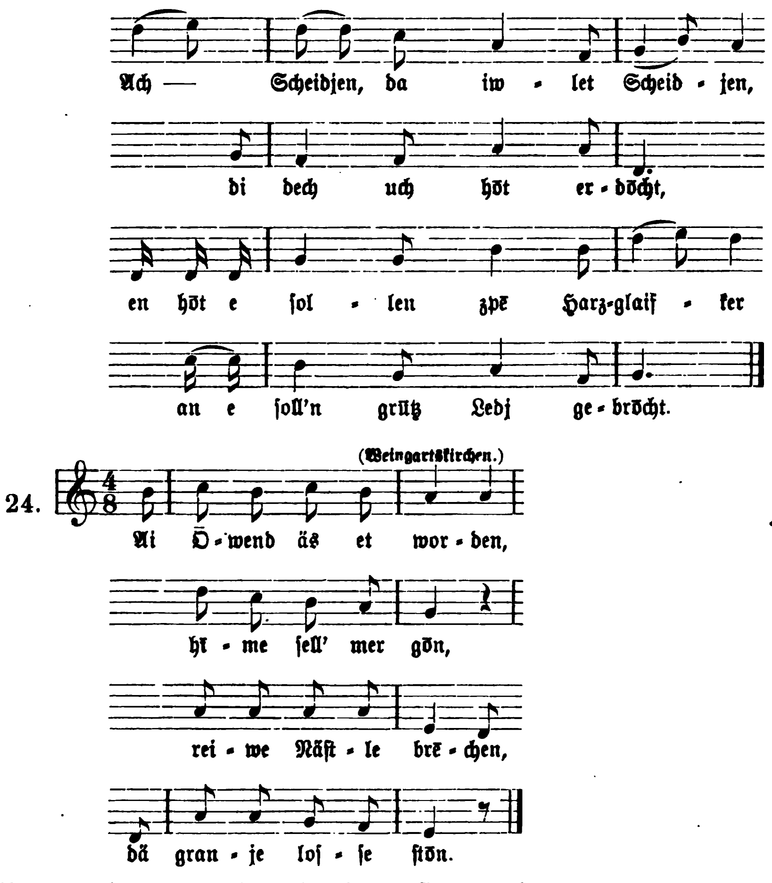
Die überwiegende Mehrzahl unserer siebenbürgisch-deutschen Volkslieder beginnt mit Auftakt. Er umfaßt 1—3 Silben, beziehungsweise Noten (abgesehen von etwaigen „Verschleifungen"). Im allgemeinen werden bezüglich des musikalischen Auftaktes folgende beiden Regeln beobachtet:

a) Entweder beginnen sämtliche Melodiezeilen mit Auftakt oder keine.
b) Die metrisch-rhythmische Form des Auftaktes ist in allen Verszeilen gleich, doch kommt Spaltung und Zusammenziehung von Notenwerten hie und da vor. (♩ = ♪♪; ♪♪ = ♩).

Ausnahmen sind in neuern Liedern selten; dagegen wird der Auftakt im ältern Volksliede freier gehandhabt, wie ja überhaupt die Zahl der Senkungssilben in der altdeutschen Metrik viel weniger geregelt ist, als in späterer Zeit.[1]) Beispiele freier Auftaktbildung bieten die beiden folgenden Lieder:



[1]) Fr. Kauffmann, Deutsche Metrik, S. 46 f.



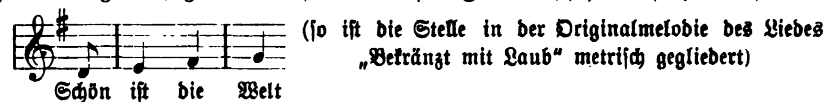
Aber auch in neuern Melodien finden sich zuweilen Ausnahmen von der regelmäßigen Behandlung des Auftaktes:

1. Für die Auftaktdehnung wurde oben schon ein Beispiel erbracht (Nr. 17). Dort führte sie zur Erweiterung der Melodiezeile um einen ganzen Takt. Oft erweckt die Auftaktdehnung ebenso wie die weiter unten zu behandelnde Schlußdehnung im Zuhörer die Empfindung des „Taktwechsels".



Der Auftakt am Beginn der 2. und 3. Melodiezeile ist aus einem Viertel in zwei verdehnt, man fühlt sich versucht, an dieser Stelle $\frac{2}{4}$-, für den vorhergehenden Takt $\frac{3}{4}$-Takt vorzuschreiben.

Meist ist die Dehnung des Auftaktes eine irrationale. Wir bezeichnen sie dann einfach durch 𝄐. Es würde sich zum Zwecke einer leichtern Einsicht in den metrischen Bau der Volksmelodien empfehlen, sich dieses Zeichens auch dort zu bedienen, wo scheinbar Taktwechsel vorliegt, mit andern Worten, wo die Dehnung eine so starke ist, daß unser rhythmisches Gefühl eine Vermehrung der Takt-Zählzeiten, um eine oder mehrere, konstatiert. Der Beginn der 2. Zeile (und analog der der 3. Zeile) wäre also vielleicht besser zu notieren: wobei die Note h nur als „Nachschlag" aufzufassen ist.
Wenn obige Melodie, wie wahrscheinlich, sich aus dem Schlusse der Andréschen Komposition zum Liede „Bekränzt mit Laub" entwickelt hat, dann erklärt sich auch die Unregelmäßigkeit im Auftakt der ersten Zeile auf sehr einfache Weise: aus



(so ist die Stelle in der Originalmelodie des Liedes „Bekränzt mit Laub" metrisch gegliedert)

ist durch die Einwirkung des Satzakzentes geworden:



Bisweilen erfüllt die Auftaktdehnung offenbar den Zweck, eine zu lange Pause zwischen zwei Verszeilen auszufüllen, so in dem allgemein bekannten Liede „Nichts Schön'res kann mich erfreuen" beim Beginne des Abgesanges. Ferner bezeichnet sie hie und da eine Verstärkung des Gefühlsausdrucks und zwar ebenso in sentimentalem wie gerade auch derbkomischem Sinne.

Das erstere scheint der Fall zu sein in dem Refrain des sehr viel gesungenen Liedes „Es blühen Rosen, es blühen Nelken"



Hier wie auch sonst öfter trifft Auftaktdehnung mit vorhergehender Schlußdehnung zusammen.

Eine komische Wirkung übt die Auftaktdehnung in Fällen wie hier:



2. Eine zweite Ausnahme von der oben aufgestellten Regel bezüglich der Behandlung des Auftaktes in (neuern) Volksweisen bezeichnet die sogenannte **sekundäre Auftaktbildung**, d. h. die Hinzufügung eines Auftaktes an Stellen, wo er früher fehlte, oder die Erweiterung (bzw. Verkürzung) eines ursprünglichen Auftaktes. Sie ist oft veranlaßt durch dialektische Eigentümlichkeiten in der Behandlung des hochdeutschen Textes. Eine solche Eigentümlichkeit, die sich im Gebrauche des Hochdeutschen bei unserm Bauern durchwegs beobachten läßt, ist die peinliche Vermeidung der Elision, sei es einzelner Laute oder ganzer Wörtchen (z. B. des Artikels oder des Personalpronomens). Daraus ergeben sich denn häufig im Texte hochdeutscher Lieder überzählige Silben, die innerhalb der Melodiezeile zur Einschiebung von Fülltönen, am Beginne derselben aber zu sekundärer Auftaktbildung führen. In andern Fällen ist die Änderung des Textes einfach durch Mißverständnis herbeigeführt.

Das schon gelegentlich herangezogene Lied „Jetz gang i ans Brünnele", ist schon frühe aus seiner schwäbischen Heimat nach allen Richtungen Deutschlands ausgewandert und hat sich nach Text und Melodie die größten Veränderungen gefallen lassen müssen. Zu uns nach Siebenbürgen dürfte es schon in hochdeutscher Übertragung eingewandert sein. Merkwürdigerweise stimmt in unserer Fassung der Text der 1. Strophe (deren allein ich habhaft geworden bin) mit einer Variante aus Theres (Rheingegend) am meisten überein. Dagegen legt eine Vergleichung der Melodien unserer und der schlesischen Variante (s. Erk-Böhme 203 d) die Vermutung nahe, daß das Lied über Schlesien zu uns eingewandert sei. Diese Vermutung wird fast zur Gewißheit, wenn wir sehen, daß auch die sekundäre Auftaktbildung, um die es sich uns hier vor allen Dingen handelt, sich schon in der schlesischen Fassung findet.

Ich lasse nun einfach die verschiedenen hier in Betracht kommenden Varianten des Liedes folgen und weise nur noch darauf hin, wie bei der Wanderung nach Norden die ursprünglichen 4-taktigen Melodiezeilen zu 2-taktigen auseinanderfallen und wie die ursprünglichen Daktylen des Textes sich gleichzeitig in schlichte Trochäen verwandeln:







Sowohl die Umgestaltung der Melodie (Schluß des 2. Taktes auf der Tonika, damit Lostrennung der darauffolgenden melodischen Phrase, deren Selbständigkeit auch durch die Tonbewegung gekennzeichnet ist) als des Textes (metrische Umgestaltung der 3. Zeile) zwingen uns in Nr. 29 die Melodiezeilen so abzuteilen, daß nunmehr nur je 2 Takte in eine Zeile fallen.





Die Entwicklung läßt sich mit Bezug auf die Auftaktformen in den verschiedenen Varianten so denken: Die Weise war ursprünglich in jeder Melodiezeile „auftaktig“. (1. Fassung.) Bei der Wanderung nach Norden fiel der Auftakt zunächst (wahrscheinlich infolge der Zweiteilung der einzelnen Melodiezeilen) ganz fort (2. Fassung), stellte sich aber dann als „sekundärer Auftakt“ an einzelnen Stellen infolge Umbildung des Textes wieder ein (3. und 4. Fassung). Es gehört zu den interessantesten und zugleich wichtigsten Aufgaben der vergleichenden Volksliedforschung, die gegenseitige Einwirkung von Melodie und Text zu verfolgen. Ein hübsches Beispiel, auf das indessen hier nicht näher eingegangen werden kann, bietet auch die 3. Melodiezeile in Nr. 30.

Nachstehend noch einige Fälle sekundärer Auftaktbildung der bezeichneten Art (d. h. infolge Textänderung):



(Bei * sekundäre Auftaktbildung, wie der Vergleich mit folgender Fassung des Liedes bei Ditfurth, Fr. Volkslieder II, 190 lehrt.

33. (Theres.)

Jetz-und ist der Schluß ge-macht;
schön-ster Schatz, ei-ne gu-te Nacht!
Zum Be-schluß ei-nen Kuß,
weil ich von dir schei-den muß!

(Vgl. auch Erk-Böhme, Nr. 772.)

34. (Schönberg.)

Sol-da-ten, das sind lu-sti-ge Brü-der,
sie ha-ben fro-hen Mut. usw.

Vgl dazu Erk-Böhme Nr. 1331:

35.

Fü-se-lier sind lust-ge Brü-der,
ha-ben fro-hen Mut. usw.

Die Änderung des unverstandenen Wortes „Füselier" in „Soldaten" übrigens schon bei Lewalter, Hessische Volkslieder I, 35.




ursprünglich:

39. 

Sekundäre Auftaktbildung wird zuweilen veranlaßt durch Unterlegung eines auftaktigen Textes unter eine ursprünglich auftaktlose Melodie:

40. 

Die uralte Melodie, die dem Liede angepaßt wurde, und die im deutschen Volksgesang eine sehr große Rolle spielt, ist eigentlich auftaktlos. So begegnet sie uns z. B. in dem Kinderlied:



aber auch in dem alten Jägerlied „Was kann einen mehr ergötzen (Erk-Böhme 1451) und in verschiedenen Marienliedern.

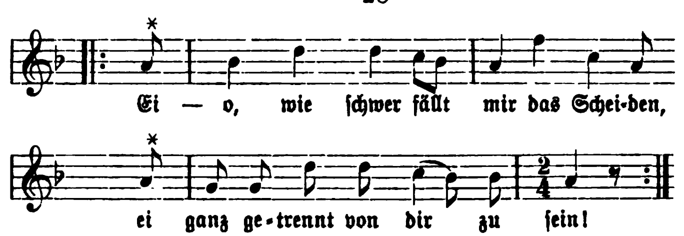
Endlich kann sekundäre Auftaktbildung herbeigeführt werden durch sogenannte „Akzentverschiebung". Was wir darunter hier zu verstehen haben, wird das folgende Beispiel klarmachen[2]):

41. 

---

[1]) Text von Goethe, „An dem reinsten Frühlingsmorgen".

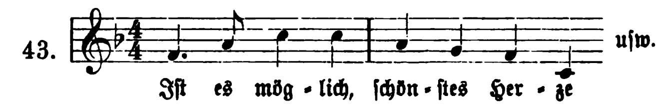
[2]) Vgl. auch die Ausführungen unter Nr. 25.



Die Unregelmäßigkeit der Auftaktbildung belehrt uns auf den ersten Blick darüber, daß wir es mit einer Umbildung der Melodie zu tun haben. In ihrer ältern Gestalt ist sie überhaupt auftaktlos:

42.


In diesem Falle ist nicht etwa die Unterlegung eines metrisch anders gearteten neuen Textes die Ursache der sekundären Auftaktbildung, denn abgesehn von dem sichtlich nur später hinzugefügten „ei“ in der 3. und 4. Zeile paßt der neue Text ganz gut zu dem Metrum der alten Melodie:

43.


In dieser Form ist das Lied auch tatsächlich in Marktschelken überliefert, allerdings gleich mit der 2. Strophe anhebend:

Bist einmal mein Schatz gewesen usw.

Die Ursache der sekundären Auftaktbildung ist also sicher in dem Bestreben zu suchen, den metrischen Akzent der Melodie mit dem Satzakzent des Textes in Einklang zu bringen. Der Satzakzent ruht aber auf der Silbe mög(lich). Auf sie mußte das 1. Viertel des Taktes entfallen, wodurch nun weiter die beiden vorhergehenden schwach betonten Silben zu Auftaktsilben heruntergedrückt wurden. Die weitere Folge der Akzentverschiebung (und damit der Verschiebung der Taktstriche um 2 Viertel nach rechts) ist „Taktwechsel“ am Schlusse der 1. Zeile.

(Der Taktwechsel am Schlusse der 2. und 4. Zeile beruht auf einer andern Ursache, der „Cäsurverkürzung", wovon später.)

Zusammenfassend läßt sich wohl sagen: Die Auftaktbildung ist im siebenb.-deutschen Volksliede der spätern Zeit (etwa seit dem 17. Jahrhundert?) in der Regel in allen Verszeilen der Melodie gleichmäßig. Ausnahmen legen den Verdacht nachträglicher Umbildung nahe.

III. Schlußdehnung.

Die Schlußdehnung (vgl. Nr. 13. und 15. der Beispiele) wurde schon insofern berührt, als sie zur Erklärung dreitaktiger Melodiezeilen herangezogen werden konnte.

Sie läßt sich, so viel ich sehe, im Volksgesang in dreifacher Form nachweisen:

1. Als Dehnung des letzten Tones der Melodiezeile. In dieser Form ist sie allgemein bekannt aus den Melodien unserer ev. Kirchenlieder. Inwiefern sie sich in unserm siebenb.-deutschen Volksgesang nachweisen läßt, darüber fehlen mir genaue Beobachtungen. In der Regel wird wohl nicht der Schlußton des Kolons gedehnt, sondern die darauf folgende Pause (Cäsurpause).

2. Als Dehnung des Tones, der auf die vorletzte Hebung eines „klingenden" Versschlusses fällt. In dieser Form ist die Schlußdehnung geradezu zur Regel geworden, und es muß die abweichende Behandlung des Zeilenschlusses (z. B. bei Bänkelsängermelodien, wovon später) als Ausnahme bezeichnet werden.

3. Als Dehnung mehrerer Töne im Schlußkolon einer Periode oder einer Strophe. Diese Dehnung kann entweder eine irrationale sein; dann entspricht sie dem bekannten Schlußritartando. Oder sie ist rational, wie in den schon angeführten Beispielen 13 und 15, dann führt sie zur Dreitaktigkeit des Kolons (oder mindestens zum „Taktwechsel"). Ein paar Fälle der letztern Art mögen hier noch folgen.



(Talmesch [Text aus Bodendorf].)

45 Ach schön-ster Schatz, ver-zeiht es mir,
daß ich so spät bin kom-men,
das hat ge-macht die wah-re Lieb,
sie hat mit an-ge-nom-men (?).

(Vgl Erk-Böhme, 559 a).

(Marktschellen.)

46. Le-be, lie-be, trin-ke, schwär-me
und er-freu-e dich mit mir,
här-me dich, wenn ich mich här-me
und sei wie-der froh mit mir.

(Vgl. Böhme, Volkstüml. Lieder der Deutschen, Nr. 555.)

Der Schluß unserer Melodie scheint in bezug auf die Tonfolge übrigens beeinflußt zu sein durch die Weise „Stimmt an mit hellem hohem Klang" von Methfessel.



Dieselbe Melodie findet sich ohne Schlußdehnung in Großpold.

48. 

In dieser Melodie ist auffälliger Weise nicht der Schluß des letzten Kolons gedehnt, sondern der ursprünglich vorletzte Takt ist auf zwei Takte erweitert worden.

Daß die eben gezeigte Form der Schlußdehnung aus dem Volksgesang auch in die Kunstkomposition übergegangen ist, zeigen Beispiele wie die bekannten Weisen von Neefe und Methfessel „Was frag ich viel nach Geld und Gut“ und „Stimmt an mit hellem hohem Klang“.

Welches aber die psychologischen Gründe dieser metrischen Anomalie sind, ob sie auf das Bestreben zurückzuführen ist, durch Verlangsamung des Tempos den Eindruck des Schlusses zu erhöhen, ob sie auch auf das von Rietsch a. a. O., S. 37 aufgestellte Gesetz hinweist („die Schlußsenkung darf nicht einen stärkeren metrischen Akzent haben als die letzte Hebung. Eine Auszeichnung der Hebung durch Tondauer und Tonhöhe wirkt dann vorteilhaft, wenn beide Silben gleich starken Taktakzent haben“), das dann allerdings eine weitere Fassung beanspruchen würde, ob endlich harmonische Gründe mitwirken, müßte erst durch weitere Untersuchungen entschieden werden. Es scheint, daß durch Schlußdehnungen der erwähnten Art besonders diese metrische Form des Schlußkolons vermieden werden soll

♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ oder: (♪ | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩)

(die sich auch sonst in unsern Volksliedern fast niemals findet). So in Nr. 13, 44, 45, 48, ferner in den oben erwähnten Weisen von Neefe und Methfessel. Die in Nr. 46 und 47 umgangene Form des Schlußkolons:

♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ (ohne Auftakt)

findet sich dagegen in unsern einheimischen Volksweisen nicht selten.

IV. Metrische Wertverkürzung.

Auf das Bestreben, den Rhythmus der Melodie mit der sinngemäßen Deklamation des Textes in Einklang zu bringen, läßt sich häufig die Kürzung einzelner Töne oder ganzer Tonreihen im Volksgesange zurückführen. Typisch ist z. B. die Abschleifung des rhythmischen Motivs: ♪ ♪ ♩ ♩ oder ♩ ♩ ♪ ♪ ($\frac{3}{4}$-Takt) zu ♪ ♪ ♪ ♪ ($\frac{2}{4}$-Takt). Sehr oft ist die Veranlassung zum Taktwechsel hierin zu suchen. (Vgl. Nr. 50).

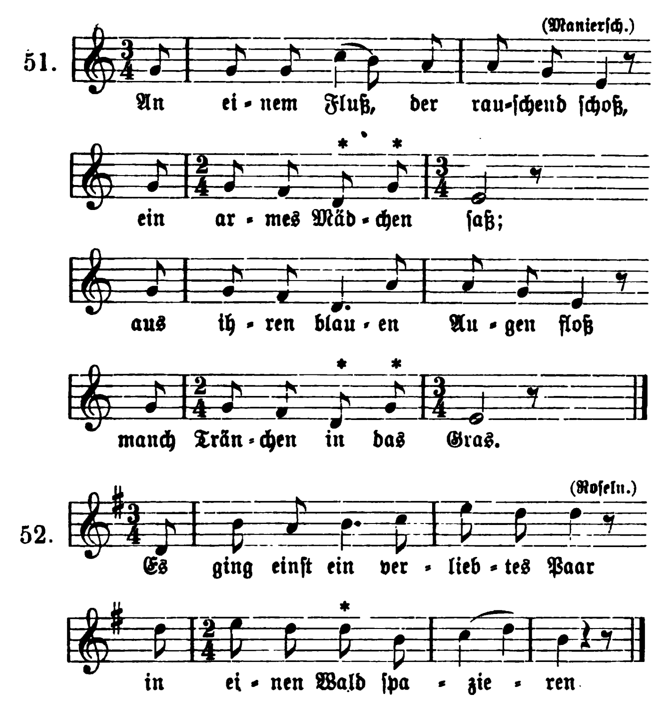
Über irrationale Kürzung einzelner Töne oder ganzer Tonreihen fehlen mir genaue Beobachtungen. Dagegen mögen einige Beispiele für rationale Kürzung Platz finden. Kürzung des Schlußtones der Melodiezeile findet häufig statt, wenn sich ein Einschiebsel zwischen zwei Melodiezeilen eindrängt (vgl. Nr. 49). Der Schlußton des Kolons gibt dann einen Teil seines Zeitwertes an das „Einschiebsel" ab. Der Takt geht dabei gleichmäßig fort:



Verkürzung mehrerer Töne mit Taktwechsel:



Anmerkung. Die mit * bezeichneten Noten sind um die Hälfte verkürzt, wie ein Vergleich mit der verwandten Melodie Erk-Böhme 722 c lehrt. Übrigens wird in Groß-Schenk selbst diese selbe Melodie zu dem Text „Sag mir Herzchen" ohne Schlußverkürzung gesungen.

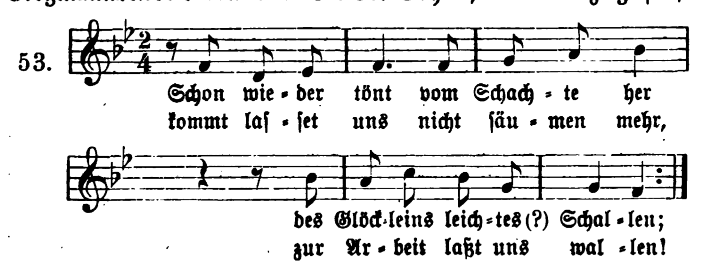


Ein Vergleich mit der Fassung der Melodie bei Ditfurth, Fr. V. II, 145 a und mit der verwandten Melodie bei Erk-Böhme, Liederhort 93 d („andere Melodie") zeigt, daß die zweite Zeile unserer Melodie ursprünglich so lautete:



Wertverkürzung im 1. und Schlußdehnung im 2. Takt hat zu obiger Änderung geführt. Ein Beispiel aus Deutschland mag beweisen, daß wir es auch hier mit einer allgemeinen Erscheinung zu tun haben:

Die schöne Weise von Jul. Otto „Leb wohl du treues Bruderherz" darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden (s. Lahrer Kommersbuch, 41. Aufl., S. 225). Sie ist in den Volksmund übergegangen und hat sich im Elsaß mit einem Bergmannsliede verbunden. Bei Erk-Böhme, Nr. 1531 zeigt sie folgende Fassung:





Böhme hat zunächst die Taktstriche falsch gesetzt und $\frac{4}{4}$ statt $\frac{3}{4}$ vorgezeichnet. Offenbar hat ihn die an zwei Stellen des Liedes auftretende „Wertverkürzung" dazu verführt. Wenn wir den Fehler richtigstellen und zugleich die typischen Veränderungen, welche die Melodie im Volksmund erlitten, bezeichnen, so ergibt sich folgendes Bild der Melodie:



Führen wir die metrischen Änderungen auf die ursprüngliche Form zurück, dann ergibt sich eine Fassung der Melodie, die dem Original ziemlich nahe steht. Allerdings ist (wie häufig im Volksgesang) ein Teil der Originalmelodie (die beiden ersten Melodiezeilen) einfach fortgelassen und der Schluß mit seiner unvolkstümlichen harmonischen Ausweichung melodisch wesentlich umgestaltet worden. Trotzdem ist die Identität der Volksweise mit der Melodie von Julius Otto nun unverkennbar, während die Fassung bei Böhme, der

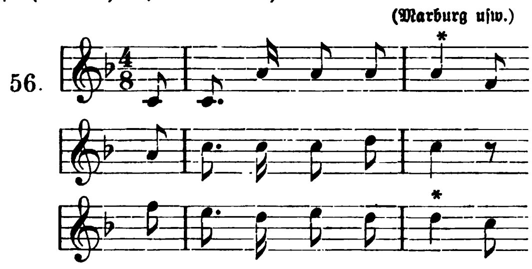
die hier aufgezeigten typischen Fälle der metrischen Umbildung der Volksweisen noch nicht als solche erkannte, diese Identität kaum ahnen läßt. Damit dürfte zugleich die praktische Bedeutung von Untersuchungen der vorliegenden Art nachgewiesen sein.

Ein anderes interessantes Beispiel von Wertverkürzung, auf das ich hier einfach hinweise, zeigt Erk-Böhme, Liederhort Nr. 1393 verglichen mit der ursprünglichen Fassung Nr. 1512. Die Verwandtschaft der beiden Melodien wird auch in diesem Falle erst klar, wenn wir die Erscheinung der metrischen Wertverkürzung bei der Vergleichung heranziehen.

Eine eigentümliche Form der metrischen Wertverkürzung hat sich bei den allgemein bekannten Bänkelsängermelodien herausgebildet:



Daß in dieser und ähnlichen Melodien der vorletzte Ton in den Melodiezeilen 1. und 3. eigentlich den Wert einer ♩. beansprucht und die unschöne Verkürzung zu einer ♪ nur auf die Umbildung in der mündlichen Überlieferung zurückzuführen ist, sagt uns schon unser natürliches rhythmisches Gefühl.[1]) Überdies finden wir aber bei Erk-Böhme eine Fassung der Melodie, in der das richtige metrische Verhältnis zwischen den beiden Endsilben gewahrt ist (Liederhort, Nr. 1383):



[1]) Vgl. auch S. 29 über die Schlußdehnung bei klingendem Versausgang.

In dem vorliegenden Falle ist die Ursache der Umgestaltung nicht schwer zu erraten. Zunächst wird durch die engere Heranziehung der Schlußsilbe an die vorletzte die folgende Atempause erweitert, was gerade bei sehr lautem Vortrag, wie er hier durch die Rücksicht auf den großen Zuhörerkreis, noch dazu im Freien, geboten ist, für den Sänger ein erheblicher Vorteil ist; ferner bekommt der Zuhörer eben durch die Erweiterung dieser Pause um so besser Zeit zur Apperzeption des Gehörten. Endlich, und das ist wohl die Hauptsache, ist mit der Kürzung der vorletzten Note zugleich eine Schärfung des auf ihr ruhenden Akzentes und damit eine Steigerung der Klarheit in der Artikulation verbunden. Eine solche ist aber gerade an dieser Stelle, am Versende, das am meisten in Gefahr steht, undeutlich deklamiert und aufgefaßt zu werden, von außerordentlicher Wichtigkeit. Die Verstärkung des Akzentes der Pänultima beruht wohl auf einem Gesetz, das schon R. M. Meyer zur Erklärung gewisser Fälle der sprachlichen Akzentuierung heranzieht,[1]) auf dem Gesetz der Akzentübertragung. Durch die metrische Verkürzung der Pänultima ist die letzte Silbe, der in der Vertonung eigentlich der Wert einer Nebenhebung zufallen sollte, in ihrem dynamischen Wert geschwächt worden, da sie nun auf einen „schlechten" Taktteil (den 2ten) fällt. Zum Ersatz für den verloren gegangenen Akzent der Nebenhebung scheint nun der Akzent der Haupthebung verstärkt zu werden. R M. Meyer bezeichnet die von ihm beobachtete analoge Erscheinung in der Behandlung des Wortakzentes (bei proklitischen Wortverbindungen) sehr fein als „ein Gesetz der Erhaltung der Kraft".

V. Die Cäsur.

Am Ende der einzelnen Melodiezeilen läßt sich in der Regel ein Einschnitt wahrnehmen, der durch eine längere oder kürzere Pause markiert ist. Wir nennen diesen Einschnitt Endcäsur, zum Unterschiede von der häufig innerhalb der einzelnen Melodiezeile auftretenden Binnencäsur zwischen je zwei rhythmischen Motiven. In der metrischen Behandlung der Cäsur nun erlaubt sich unser Volksgesang die allergrößte Freiheit, so daß bei dem Übergang aus einer Melodiezeile in die folgende die genaue Taktmessung fast regelmäßig aufhört. Hier liegt vor allem der Anlaß zur mehrfach erwähnten Erscheinung des Taktwechsels.

1. Cäsurerweiterung.

57.


[1]) „Grundlagen des mhd. Strophenbaues", S. 34.

Blu - men wand er sich zum Kranz
trei - bend in der Wel - len Tanz.

Und so flie - hen mei - ne Ta - ge,

wie die Quel - le rast - los hin,

und so blei - chet mei - ne Ju - gend,

wie die Krän - ze schnell ver - blühn!

(Mergeln.)

58. Vor ei - nem Hütt - chen, wo West - wind weht'

be - goß Pau - lin - chen ihr Blu - men - beet,

sie fand ein Blüm - chen in vol - ler Blüt'

gleich ih - ren Wan - gen, sie wa - ren wie Gra - nit!

Die Cäsurerweiterung ist hier (in Nr. 58) wie in den beiden folgenden Beispielen mit vorausgehender Schlußdehnung (Viertelnote statt Achtelnote) verbunden. Wie die Erweiterung des vorletzten Taktes zu erklären ist, vermag ich nicht zu sagen. Jedenfalls handelt es sich auch um eine Form der Schlußdehnung. Der Text dürfte an dieser Stelle auch verderbt sein und die Veränderung der Melodie mit veranlaßt haben.

(Henndorf.)



*



Die Melodie war ursprünglich gewiß im $\frac{3}{4}$-Takt gehalten. Die unschöne Verzerrung durch die Cäsurpausen (übrigens auch bei Erk-Böhme Nr. 567) läßt sich nur durch Umgestaltung in der mündlichen Überlieferung erklären. Hier mag nun auch der Anfang von Nr. 26 unserer Beispiele Platz finden:

60. 

Aus den angeführten Beispielen dürfte auch hervorgehn, daß die Cäsurerweiterung mit der Sinngliederung des Textes in engem Zusammenhang steht. Sie tritt nur da auf, wo der Text dem Sinne nach eine Unterbrechung gestattet oder fordert, unterbleibt aber (wie z. B. in Nr. 52, Zeile 2) wo der Sinn eine Unterbrechung verbietet.

2. Cäsurverkürzung. Eine weitere Unregelmäßigkeit in der Behandlung der Cäsur besteht darin, daß in direktem Gegensatz zu der eben behandelten Erscheinung ursprüngliche Cäsurpausen verkürzt oder ausgemerzt werden.

61. 



An den bezeichneten Stellen sind zwei Viertelpausen ausgeblieben, wodurch Taktwechsel entsteht. (Der Taktwechsel im letzten Kolon ist durch Schlußverkürzung entstanden. Vgl. Erk-Böhme Nr. 1393 und 1512, 1. Mel.)


Ebenso:



In Schönau hingegen wird dasselbe Lied genau im Takt gesungen:



Eine solche Kürzung längerer Cäsurpausen hat wohl jeder schon beobachtet, wenn er mit unmusikalischen Genossen zu einem Marschliede im Takte dahinschritt. Wenn die eine Melodiezeile mit dem 1. Viertel des Taktes schließt und die nächste erst mit dem 4. Viertel desselben Taktes beginnt, werden die dazwischen liegenden Pausen häufig entweder beide ignoriert, wie in unserm Beispiel Nr. 61 (62) oder es wird nur e i n e ausgehalten; in diesem letztern Falle entsteht „falscher Schritt". Es scheint, als ob längere Cäsurpausen, als gerade zum Atmen notwendig sind vom naiven musikalischen Empfinden abgelehnt würden. Oft werden derartige Lücken, damit doch der richtige Takt eingehalten wird, durch Einschiebsel ausgefüllt (Nr. 49).

VI. Schlußbemerkungen.

Von dem Normalschema der zweitaktigen Melodiezeile ausgehend, wurden in den vorausgegangenen Abschnitten dieser Arbeit eine Anzahl von metrischen Abweichungen betrachtet, die jenes Normalschema im lebendigen Volksgesang erleidet: in der unregelmäßigen Behandlung des Auftaktes, des Zeilenschlusses, der Cäsur usw. Gelegentlich wurden an Beispielen aus dem Volksliederschatz Deutschlands gezeigt, daß wir auch dort vielfach dieselben Erscheinungen beobachten, wie an dem unsrigen, es wurde ferner, mehr nur nebenbei, darauf hingewiesen, daß der metrische Bau unserer Volksweisen sowohl in seinem Normalschema wie in den verschiedenen Durchbrechungen desselben die Eigenart des ältern deutschen Volksgesanges treu bewahrt hat. Es ist meine Überzeugung, daß wir gerade durch die genaue Beobachtung der metrischen Eigentümlichkeiten des lebendigen Volksgesanges allein zu einer klaren Einsicht in den metrischen Bau der älteren deutschen Volksweisen gelangen. Allerdings ist die Aufzeichnung dieser Weisen (bis zum 17. Jahrhundert) in bezug auf das Metrum oft irreführend, da wir die meisten von ihnen nur aus der mehrstimmigen Bearbeitung der Kontrapunktisten kennen und diese aus Gründen der polyphonen Harmonie den Rhythmus des Cantus firmus oft zerstörten. Aber ich bin der Ansicht, daß ein großer Teil der metrischen Unebenheiten, die man bisher den Kontrapunktisten zur Last legte, auf Rechnung der mündlichen Überlieferung und der damit verbundenen metrischen Umgestaltung, wie sie eben im Verlaufe dieser Abhandlung nachgewiesen wurde, zu setzen sei.

Zunächst wird eine Prüfung der eigentlichen Volksweisen jener Zeit (von den Liedern der Minne- und Meistersänger sehe ich ab, weil mir die genauere Einsicht in ihre metrisch-rhythmische Struktur fehlt) mit leichter Mühe das Prinzip der zweitaktigen Melodiezeile feststellen. Wir können aber noch eine ganze Reihe von andern Eigentümlichkeiten, die wir an dem heutigen Volksgesang beobachten, auch in jenen alten Melodien nachweisen. Ich wähle als Beispiel eine Melodie, die uns in einem zweistimmigen Satz überliefert ist, und bei der der metrische Bau der Hauptstimme durch die Nebenstimme gar nicht alteriert ist: den „Hildebrandston", wie er im 16. Jahrhundert aufgezeichnet wurde,[1] und bezeichne die metrischen Abweichungen vom 2-taktigen Normalschema mit den in dieser Abhandlung benützten Ausdrücken. Der Einfachheit halber gebe ich die Melodie in moderner Notenschrift wieder (wie es auch Liliencron tut):

[1] Böhme, Altd. Liederbuch, Nr. 1. Der zweistimmige Satz bei R. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1530, S. 84.

64.



Wir haben auf Grund der Beobachtungen, die wir am lebendigen Volksgesang gemacht haben, das Recht, die obige Melodie in folgende Form zu bringen, wodurch in der Schreibung alle metrischen Unebenheiten verschwinden. (Nur durch das Einschiebsel wird der regelmäßige 2-taktige Bau durchbrochen.)

---

1) Dehnung des Schlußtones.

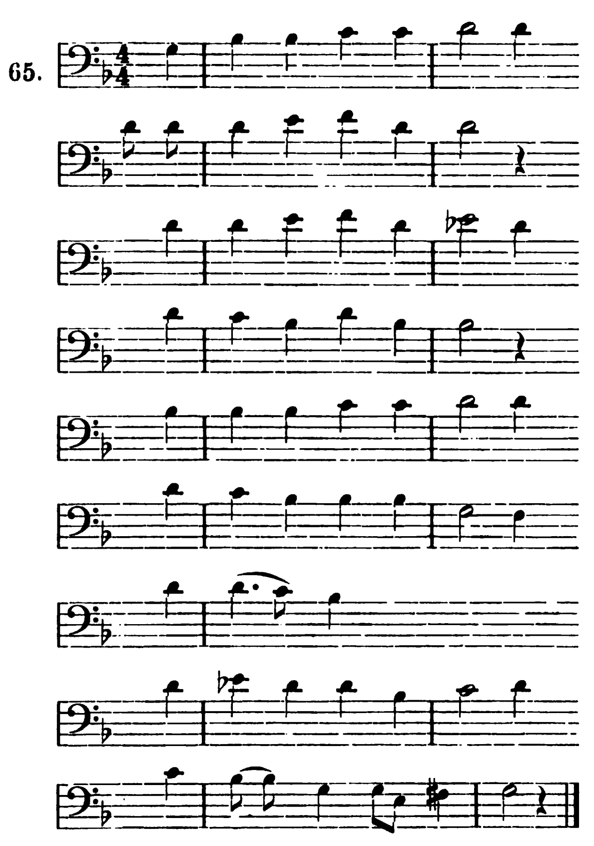
2) Cäsurdehnung durch eingeschobene Pause.

3) Dehnung des Auftaktes.

4) Einschiebsel.

5) Schlußdehnung: Melisma auf der vorletzten Hebung, Dehnung des vorletzten Tones (fis).

65.



Die Unebenheit in der Auftaktbildung der 2. Zeile ist wahrscheinlich nur durch eine sprachliche Verderbnis („sprach sich“ statt „sprach“) bedingt. In der 3., 5., 7., 9, 10., 12, 14, 17., 18., 20. Strophe setzt der Text die regelmäßige Auftaktbildung (♩) voraus.

Auch Böhme hat, rein durch das musikalische Gefühl geleitet, die Melodie (Altdeutsches Liederbuch, S. LXVIII ganz ähnlich in die moderne Notenschrift übertragen; nur notiert er sie in der (wohl irrigen) Voraussetzung, daß der ältere Volksgesang sich durchaus im ungeraden Rhythmus bewegt habe, im $\frac{6}{4}$-Takt und dehnt in jedem Takt das 1. und 3. Viertel (nach unserer Notierung) zu halben Noten.

Wenn es uns gelänge die Melodie in dieser Form wieder in den Volksgesang einzuführen, so würde sie wahrscheinlich binnen kurzer Zeit im Volksmund genau wieder die Gestalt annehmen, in der sie uns aus dem 16. Jahrhundert überliefert ist: die physischen Bedingungen, aus denen sich die metrischen Umbildungen der ursprünglichen regelmäßigen Form ergeben, sind heute dieselben wie damals. Aber ein großer Unterschied besteht zwischen unsrer heutigen und der damaligen Praxis in der Art der Aufzeichnung der Melodien. Wenn

wir heute eine Melodie aus dem Volksmunde aufzeichnen, so bringen wir sie gleich in die regelmäßige Form des in der Kunstmusik üblichen Taktsystems: die zahlreichen Abweichungen von diesem Schema korrigieren wir bewußt oder noch öfter unbewußt. Wir notieren also nicht die Volksweisen in ihrer wirklichen metrischen Gestalt, sondern ein Idealbild derselben. Die mittelalterlichen Musiker, die den modernen Begriff des Taktes als einer streng durchgeführten metrisch-rhythmischen Einheit nicht kannten, waren in der Aufzeichnung viel genauer: der Hildebrandston ist vom Volke wirklich genau so gesungen worden, wie die Notierung anzeigt.

Obwohl nun aber heute wie zu jener Zeit die tatsächliche Ausführung einer Melodie von ihrem immanenten Rhythmus in der Regel mehr oder weniger stark abweicht, und es sogar oft vorgekommen sein mag und noch vorkommt, daß eine Melodie schon bei ihrer Erfindung (sei es nach Analogie schon bestehender Volksweisen, sei es mit Rücksicht auf die textliche Unterlage) metrische „Unregelmäßigkeiten“ der hier beschriebenen Art zeigt, so muß die Wissenschaft doch an einem Normalschema festhalten und sie kann es umso eher, als doch auch in der Praxis des lebendigen Volksgesanges da, wo der Rhythmus gegenüber den sonstigen konstituierenden Elementen der Melodie vorherrscht (im Tanz- und Marschlied), sich die normale metrische Form immer wieder durchsetzt. *Der Rhythmus ist seiner Natur nach regelmäßig.*



